



Lectura retórica visual de la Cantiga 4

Francisco CORTI

Universidad de Buenos Aires

Meyer Shapiro, eminente historiador del arte medieval sostiene “que la mayor parte del arte visual europeo desde la tardía antigüedad hasta el siglo XVIII representa temas iconográficos tomados de textos escritos. El pintor o escultor asume la tarea de trasladar la palabra –religiosa, histórica o poética– a una imagen visual. Consideramos que la pintura corresponde al concepto o sea a la imagen mental memoriosa asociada con las palabras. Sea como fuere, la correspondencia entre palabra e imagen es a menudo problemática y puede resultar sorprendentemente imprecisa”¹. También admite que muchos artistas no consultan el texto y se limitan a copiar exactamente o con algunos cambios una ilustración preexistente.

En general podemos acordar con estos conceptos, pero si nos detenemos en una códice tan particular como las Cantigas de Santa María (en adelante CSM) es necesarios plantear algunas rectificaciones y consideraciones complementarias específicas. Podemos admitir que el pintor o escultor medieval asume personalmente la tarea de trasladar las palabras a imágenes visuales? Ello puede ocurrir en algunos casos, pero creemos que además de la copia de una imagen anterior, en varios casos ha sido necesaria la presencia de un mentor capacitado –seguramente eclesiástico– que orientó al ilustrador, quien por su formación eminentemente artesanal no estaba en condiciones de introducir simbologías de carácter teológico o tipológico² y adiciones que más adelante señalaremos.

¹ Meyer SHAPIRO, *Words, Scripts and Pictures*, New York, George Braziller, 1996, p. 11 (trad. del autor).

² Tipología es la búsqueda en el Antiguo Testamento de hechos (tipos) que preanuncian hechos del Nuevo (antitipos), ya presente, como veremos más adelante, en algunos textos evangélicos, pero que alcanzó gran difusión en los escritos de la Patrística.



Por otra parte debemos recordar las condiciones que regían el trabajo de los ilustradores de las CSM. Al igual que muchos pintores que desarrollaron ciclos narrativos de carácter religioso, el primer problema, más allá de la temática impuesta por el texto poético era el número de cuadros disponible (6 o 12 en las CSM cuyo numeral termina en 5), lo que implicaba ampliificaciones o simplificaciones de la narrativa escrita, algunas de las cuales fueron obra del pintor-artesano, otras del mentor. He aquí una posibilidad de introducir recursos que por analogía con las aplicadas a la retórica verbal o escrita³, permiten concebir una retórica visual. Esta posibilidad se complementa con otras surgidas de una lectura atenta del peculiar, complejo y heterogéneo lenguaje visual, que es algo más que una sucesión de adaptaciones de las categorías retóricas tradicionales. Y si esta operación es factible se debe a que ambos lenguajes, el verbal y el visual, “son formas de pensamiento y conocimiento que hacen posible la comunicación, fijación y transmisión de la experiencia y del saber...Es decir, poseen capacidad de significar: son conjuntos significantes”⁴.

En líneas generales, al repensar la narrativa visual en base a nociones de la retórica clásica y de la semiótica, es necesario advertir que los lenguajes visual y escrito tienen formas expresivas diferentes y que por lo tanto en algunos casos pueden conducir a significaciones distintas. Sin embargo no olvidemos que debemos recurrir al lenguaje verbal para intentar describir y comprender la significación de las imágenes del relato visual.

En el caso particular de las CSM, como es norma en la producción medieval el texto poético es anterior a la ilustración, aunque ambos fueron elaborados dentro del mismo ámbito intelectual, la corte alfonsí. Hay pasajes poéticos en los que se incluyen diálogos, pensamientos, sueños, adjetivaciones psicológicas y/o espirituales, formas no siempre factibles de trasladar al folio miniado. A veces la narrativa visual es exigua y habrá que inventar una escena.

Montoya Martínez ha demostrado que “el que no exista en toda la obra de Alfonso un solo tratado sistemático de Retórica no quiere decir que la ignore”⁵ y, “que la fuente más inmediata de la concepción alfonsina de retórica

³ James J. MURPHY, *La retórica en la Edad Media (Historia de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986; obra básica como introducción a la retórica medieval.

⁴ Alberto CARRERE y José SABORIT, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000, 61.

⁵ Jesús MONTOYA MARTÍNEZ, *La norma retórica en tiempo de Alfonso X el Sabio*, Granada, Adhara, 1994, 77; Francisco Corti, “La guerra en Andalucía, aproximación a la retórica visual de las Cantigas de Santa María”, en AAVV, *El Scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las Cantigas de Santa María*, Madrid, Editorial Complutense, 301-331.



Lectura retórica visual de la Cantiga 4

es la *Rhetorica ad Herennium*” (en adelante AdH)⁶, escrita por Cornificio contemporáneo de Cicerón.

De las partes de los discursos judicial, encomiástico y demostrativo – *inventio, dispositio, elocutio, pronuntiatio et corporis motum, memoria*–, AdH dedica la totalidad del último de los libros, el IV, a la elocución. Esta se vale de las figuras de dicción (*exornationes verborum*) que apuntan al mayor brillo y perfección de las palabras, y de pensamiento (*exornationes sententiarum*) que embellecen y dignifican al mismo pensamiento.⁷ Dentro del marco de la retórica visual es más apropiado hablar de figuras de expresión y de contenido, pero la división cerrada de la retórica clásica, la que por otra parte ha sido discutida por los especialistas, a veces presenta inconvenientes cuando tratamos el signo icónico⁸.

La cantiga 4 (Biblioteca de El Escorial, ms. T.I.1, ilustración f. 9v.) narra una historia cuyos orígenes se remontan al siglo VI en Medio Oriente y es retomada en el mismo siglo por Gregorio de Tours⁹. En los siglos XII y XIII, alcanzó amplia difusión, entre otros, en el poema dedicado a los *Milagros de Santa María* de Gonzalo de Berceo (c. 1240) el milagro del “Niño judío”¹⁰.

En las CSM¹¹ leemos;

En Beorges un judeu/ ouve que fazer sabia/ vidrio, e un fillo seu/.../ ontr’os
chriscōs liya/ na scol; e era greu/ a seu padre Samuel. (vs. 6-14).

En lo que concierne a la enseñanza la Segunda Partida dice: “deben los maestros mostrar sus escolares en los saberes leyéndoles los libros e faziendoles entender o mejor que ellos”¹². Alfonso X, gobernador de Murcia antes de la

⁶ J. MONTOYA, op. cit., 79. Elvira HIDALGO FRANCISCO, “La estructura narrativa de las cantigas marianas de Alfonso”, en *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, III (1990), 15, sostiene que “uno de los tres modos de enfocar el comentario estructural de una cantiga cualquiera...”, es reconocer “que copias de retóricas clásicas como la de Aristóteles o la *Rhetorica Ad Herennium* podían leerse en el siglo XIII en Castilla”. AdH citada según, *Cicero I, De ratione dicendi (Rhetoric Ad Herennium)*, Harry Kaplan editor, London-Cambridge, William Heinemann-Harvard University Press, 1958.

⁷ AdH, IV, XIII.

⁸ A. CARRERE y J. SABORIT, op. cit., 224 ss., tratan acerca de esta problemática.

⁹ Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, “La dialéctica texto imagen a propósito de la representación del judío en las CSM de Alfonso X”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 37/1 (2007), n. 23.

¹⁰ GONZALO DE BERCEO, *Poemas y Vidas de Santos*, México, Porrúa, 1992, estrofas 352-377.

¹¹ ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, (edición, introducción y notas de Walter METMANN), Madrid, Castalia, 1986.

¹² *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio* (edición de Aurora JUÁREZ BLANQUER y Antonio RUBIO FLORES), Granada, Impredisur, 1991, tít. XXX, ley IIII.



muerte de su padre, le hace construir a su admirado filósofo Mamad al-Ruqûti una escuela para la enseñanza de moros, judíos y cristianos¹³.

La escena, como en muchas otras viñetas, tiene lugar debajo de tres arcos apuntados con intradoses trilobulados. En segundo plano se eleva la parte superior de un muro en el que se insertan pares de delgadas ventanas; las mismas pero más extensas se abren en el muro de cerramiento. Dicho tipo de ventanas y el austero ornamento tetralobulado que corona dicho muro, probablemente una rosa reducida, es característica de las iglesias cistercienses construidas en el norte de España hacia finales del siglo XII y comienzos del siguiente¹⁴. La recurrencia a un edificio del pasado reciente, se encuadra dentro del *exemplum* retórico, pues es referencia a algo que se hizo en el pasado, si se omite el nombre actor o del autor¹⁵.

Tengamos en cuenta que en el extremo izquierdo de la viñeta se distinguen dos cupulines vistos en perspectiva, formas que normalmente flanquean la fachada de una iglesia. Es decir, que dentro del contexto de esta cantiga, deducimos que la enseñanza se concentra en un edificio eclesial. Convengamos sin embargo que en la mayoría de las CSM, el motivo de las ventanas del tipo cisterciense, devienen meras formas de ornamentación, tal como los diversos edificios inidentificables que ocupan el segundo plano de muchas viñetas.

El maestro, no mencionado en el texto, está sentado en el tramo central de la arcada. Es decir que se aplica una figura de contenido exclusiva de la retórica visual: la centralidad, pues de esta manera se exalta al personaje principal de un conjunto, cualidad que se remonta a la antigüedad precristiana y que perdura largamente en el arte figurativo.

La escuela como hemos demostrado está en una iglesia, lo cual era frecuente en la época. Por lo tanto el maestro es un clérigo tal como lo indica el poema de Gonzalo de Berceo aunque sin precisar la localización¹⁶. Aclaremos que el atuendo no confirma dicha identificación pues en el siglo XIII los clérigos, fuera del ceremonial, vestían como mercaderes o médicos¹⁷; en la viñeta con tabardo y capirote, tal como se observa en la cantiga 55.

¹³ Gonzalo MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, 150.

¹⁴ Elie LAMBERT, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, Cátedra, 1982, 95 ss.

¹⁵ J. MURPHY, op. cit., 379.

¹⁶ G. DE BERCEO, op. cit., estrofa 354.

¹⁷ G. MENÉNDEZ Y P., op. cit., 137. El mismo autor, 150, en la leyenda que acompaña la reproducción de la viñeta analizada, dice que el maestro no se quita el capirote debido al frío reinante, lo que daría lugar a una discusión.



Lectura retórica visual de la Cantiga 4

El maestro apoya su mano izquierda en un libro colocado sobre un atril y con la otra se dirige al alumnado. Es un *gestus* cuyas acepciones –gesto, además, movimiento del cuerpo– nos remiten a una de las categorías de la elocución: *pronuntiatio et corporis motum*¹⁸. Dicho gesto particular se repite en la iconografía alfonsí¹⁹ y es forma importante en la Edad Media, especialmente en el arte de la época de los emperadores otónidas (c. 1000)²⁰. En esta producción el gesto es desproporcionado en relación con el resto de la imagen, anomalía que no se presenta en el siglo XIII cuando se alcanza una aceptable proporción entre las distintas partes del cuerpo²¹.

Del grupo de alumnos a quienes se dirige el clérigo se destaca en primer plano, figura exclusiva de la retórica visual, el niño judío, cuyo origen se identifica por la nariz aguileña y la toca, al igual que su padre Samuel en las cuatro últimas viñetas. Finalmente observamos como en muchas otras CSM y también en la pintura figurativa en general, como el marco corta parte de la silueta de los niños que ocupan los extremos de ambos grupos. Es una figura de expresión, la sinécdoque (*intellectio*)²², que se presenta cuando se denomina al todo por la parte.

El texto correspondiente a la segunda viñeta expresa:

/...un dia / de Pascoa, que foi entrar / na eygreja, u viía / o abad' ant' o altar / a os moços dand'ya / ostias de comungar / e vy' en un caliz bel / O judeuçyo prazer / ouve / ca lle parecia / que ostias a comer / lles dava Santa Maria / que viía resprandeceur / eno altar u siía / e enos braços te'er / seu Fillo Emmanuel. (vs. 25-41).

La viñeta se ha dividido en dos partes. En el sector izquierdo debajo de dos arcos apuntados similares a los de la viñeta anterior, el abad y sus acólitos imparten la comunión a los niños cristianos. En el sector a la derecha, debajo de un cimborrio, se visualizan los últimos versos (37-41). El niño judío es el único que recibe la comunión de manos de la Virgen con el Niño en su regazo, es decir que la visión del niño (“ca lle parecia/ que ostias a comer/ lles dava S.M./”), se concreta en la imagen. La mayor amplitud de este sector, reforzada

¹⁸ AdH, III-XI.

¹⁹ Por ejemplo, entre otros, la miniatura de presentación de las CSM (f. 5 r.) que precede al prólogo B.

²⁰ Hans JANTZEN, *Ottonische Kunst*, Hamburg, Rowohlt, 1959, 73 ss.

²¹ François GARNIER, *Le langage des gestes au Moyen Age* (La grammaire des gestes), París. Le Léo-pard d'Or, t. II, 1990, 265 ss.

²² AdH, IV-XIII.



por el cimborrio exalta al personaje protagonista de las CSM. La búsqueda de formas para enriquecer la narración visual, la *inventio* retórica, y la adecuada distribución de las mismas —*dispositio*— conduce a una hipérbole (*superlatio*) que por comparación con la escena de la comunión de los niños cristianos, magnifica la del judío recibida de manos milagrosas²³.

En las dos primeras viñetas hemos descrito con cierta minuciosidad, la arquitectura eclesial escenario de los hechos. En términos retóricos podemos hablar de una *loci descriptio*, la extensión de la figura clásica *descriptio*²⁴ a la *presentación de lugares*²⁵.

Las cuatro viñetas restantes se desarrollan en el mismo lugar, la casa del judío Samuel. Comenzaremos con la loci descriptio. En primer plano, de izquierda a derecha: la puerta de entrada, dos arcos apuntados sin decoración y de diversa luz, un arco apuntado de luz intermedia con ornamentación trilobulada en el intradós debajo del cual se ubica un horno de vidriero. Aunque en la viñeta no se ilustra sobre el resto del taller, el horno es un testimonio fidedigno de un artefacto del siglo XIII, cuya forma cilíndrica ha persistido largamente²⁶. En lo que concierne al arco ornamentado que abarca al horno, es una repetición (*repetitio*)²⁷ de los que caracterizan a la iglesia de las dos viñetas iniciales. El significado del signo icónico “horno” se aclara en los tramos finales del relato.

En el segundo plano observamos otra repetición, pues abarcando todo el ancho del marco de las cuatro viñetas percibimos la construcción eclesial de las dos primeras, incluyendo la cruz tetralobulada del muro de cerramiento. Hay motivos ornamentales en las enjutas de los arcos: en la iglesia pequeños círculos, en la casa tréboles.

Panofsky²⁸ cita un pasaje del *Hortus Deliciarum* (c. 1180) relacionado con una de las miniaturas: “La reina sentada dentro del templo significa la iglesia que es denominada Virgen Madre”. También observa que en el transepto norte de la catedral de Reims, la imagen esculpida de María con el Niño está dentro de un edículo cuyos pequeñas formas ornamentales son características de las catedrales contemporáneas. Aceptando el simbolismo propuesto por Panofsky, ampliado con un minucioso análisis iconológico del lienzo “Virgen en la iglesia” (c. 1435) del pintor flamenco Jan van Eyck, y considerando además que la mayoría de

²³ AdH, IV-XXXIII.

²⁴ AdH, IV-XXXIX: “...exposición clara, lúcida e impresionante de las circunstancias y consecuencias de un acto”.

²⁵ Helena BERISTAIN, *Diccionario de retórica y poética*, Madrid, Porrúa. 1997, 136 y 137.

²⁶ G. MENÉNDEZ Y P., op. cit., 195.

²⁷ AdH, IV-XIII.

²⁸ Erwin PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press, 1964, 145 ss.



las catedrales góticas están dedicadas a Nuestra Señora, llegamos a la conclusión que la *dispositio* de los edificios involucrados en la *loci descriptio*, implica que la casa está bajo la protección de la Iglesia, esto es de Santa María, protagonista absoluta de las CSM. Estamos ante la presencia de una metonimia –substitución del contenido por el continente²⁹, sustentada por una fuerte relación simbólico-espiritual, no contemplada en la definición clásica de dicha figura y que la convierte de figura de expresión en figura de contenido.

Si bien en el relato visual de las CSM a través de los seis o doce cuadros disponibles se siguen aproximadamente las partes del discurso oral o escrito –exordio, narración, argumento y epílogo–, la composición de un viñeta, en general, no puede adaptarse siempre a dicho orden. El problema se resuelve mediante consideraciones en el plano o en el espacio del tipo, derecha o izquierda, adelante o atrás (el niño judío en primer plano en la primera viñeta), arriba o abajo, etc.³⁰. De esta última *dispositio*, deriva la metonimia simbólica iglesia-Virgen, protectora de la casa del judío.

La cuestión judía en la Edad Media ha dado lugar a una amplia bibliografía cuyo análisis escapa absolutamente a los fines de este estudio. En consecuencia trataremos de recoger solamente algunos aspectos que permitan ingresar a Samuel en la lectura retórica visual³¹.

Con el objeto de que los cristianos se guardasen del contacto con los judíos, el canon 68 del IV Concilio de Letrán (1215), sancionó que aquellos llevasen una señal distintiva. Fernando III, padre de Alfonso X, apeló el decreto ante el Papa, pues testimonios posteriores indican que no se cumplía. Sin embargo en la Séptima Partida (XXIV, XI) luego de comentar que ocurren cosas malas cuando judíos y cristianos visten de igual manera concluye que los judíos llevasen una señal en las cabezas. En las CSM, como en otras representaciones de la época los judíos llevan caperuzas, capas, el mentón con barba y el rasgo más difundido, la nariz marcadamente aguileña. De todas maneras no parece que la disposición de la séptima partida se convirtiera en realidad. En cuanto al perfil de la nariz es un reduccionismo que no tiene en cuenta que los judíos eran de orígenes diversos.

²⁹ AdH, IV-XXXII.

³⁰ A. CARRERE y J. SABORIT, op. cit., 191.

³¹ Joseph O'GALLAGHAN, *El rey Sabio-el reinado de Alfonso X de Castilla* (trad. M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, 138 ss. Albert ALBERTBAGBY, "The jews in the Cantigas de Santa María", en *Speculum*, 46 (1971), 670 ss. RODRIGUEZ BARRAL, op. cit., 231 ss. Olga WASMISLEY SANTIAGO, "Alfonso el Sabio attitude towards moros and jews as realesed in two of his Works" en, *Bulletin of Cantigueiros de Santa María*, IV(1994), 30-41.



En sentido genérico la imagen del judío en la CSM se aproxima al retrato *—effictio—*, figura retórica de contenido, que consiste en “representar y *pintar* con palabras, de un modo bastante claro para que se le reconozca, la forma corporal de una persona”³² (la cursiva es nuestra). Repetimos el carácter genérico de este retrato, pues no se refiere a un personaje particular en una época en la que no existía el retrato naturalista, el que salvo contadas excepciones³³, comienza a difundirse paulatinamente en el siglo XIV. Así se identifica a un grupo al que se le asignan diversas cualidades, muchas negativas como expresión de cierto antisemitismo en las CSM, en tanto que muchos judíos desempeñaron cargos importantes como médicos, intelectuales, etc., en la corte alfonsí³⁴. Por otro lado la mujer muestra fisonomía y vestuario normales en las imágenes femeninas de las CSM, lo que demuestra la ambigüedad de la corte del rey Sabio en relación a los judíos. El retrato del judío reconoce un antecedente lejano, el retrato de autor del arte tardo-antigüo, que nada tenía que ver con la fisonomía particular absolutamente desconocida. Algo similar ocurre con los retratos de Alfonso X que presentan varios de los libros redactados en su corte, aunque los miniaturistas conocían los rasgos faciales del rey.

De los retratos del rey distribuidos en diversos libros, extraemos aquellos que constituyen la miniatura de presentación. Debajo de un arco situado, en la mayoría de las veces en el eje central de la composición, Alfonso X ejerce su función de rey sabio, docente y legislador con un libro y un gesto dirigido a amanuenses y cortesanos. Si recordamos la ubicación y la gestualidad del clérigo en la primera viñeta, se trata de una *dispositio* que evoca la del rey docente en las miniaturas de presentación. El ilustrador recurre a “imágenes de ciertas formas, signos...que deseamos retener”³⁵. Por otra parte Cicerón en *De oratore* cita a Simónides como descubridor de la mnemotecnia relacionando las imágenes con su localización arquitectónica, tal como en el análisis precedente³⁶.

³² AdH, IV-XLIX.

³³ Por ejemplo el retrato de Maximiano, obispo de Ravenna, en el famoso mosaico de San Vitale de dicha ciudad, (526-547), en el que aparece junto al emperador bizantino Justiniano que nunca había visitado Ravenna.

³⁴ Julio VALDEÓN, “Alfonso X y la convivencia judeo-cristiana”, en Estudios Alfonsíes (José MONDEJAR y Jesús MONTOYA, editores), Granada, Facultad de Filosofía y Letras-Instituto General de Ciencias de la Educación, 1985, 172 ss.

³⁵ AdH, III-XVI. Imágenes de Alfonso X: CSM (F 4r y 5r); *Crónica General* (Escorial, Y.I.2, f. 1v); *Grande e General Storia* (Vaticano, Urb. Lat. 539, f. 2v); *Libro de los juegos* (Escorial, T.I.6, f. 65r; *Códice de los Músicos* (Escorial, b.I.1). Reproducciones en G.M. Pidal, op. cit., 45-48.

³⁶ Mary CARRUTHERS, *The book of memory*, New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1992, 22.



Lectura retórica visual de la Cantiga 4

En la viñeta 3 Samuel extiende su mano en gesto acusatorio hacia el niño, quien junta sus manos para implorar clemencia; la madre abre los brazos manifestando asombro y temor³⁷. Esta gestualidad, que oportunamente hemos relacionado con el *corporis motum* de la elocuencia, corresponde a un pasaje textual difícil de visualizar:

“...El dizia:/ “A donna me comungou/ que vi so o chapitel”/ .../O padre quand’ est’ oyu,/ crecu-lli tal felonía/ que de seu siso sayu/ (vs. 57-63).

O sea que esta viñeta, por razones evidentes, el miniaturista recurre a una *inventio*, la gestualidad, adecuada a la secuencia dramática.

A continuación la poesía cuenta que Samuel:

/e seu fill’enton prendia,/ e o u forn’ arder vyu/ meté-o dentr’ e choya/
/o forn’, e mui mal falyu/ come traedor cruel/.../Rachel, sua madre, que ben/
/grand’ a seu fillo quería/ cuidando sen ora ren/ que lle forno ardia/ (vs. 64-73).

No es casual el nombre Rachel, que evoca a la mujer bíblica “que llora sus hijos”, pues en el evangelio mediante una correspondencia tipológica es mencionada a propósito de la Matanza de los Inocentes³⁸, hecho que puede equipararse al infanticidio de la cantiga.

En tanto el padre mete al hijo en el horno ardiente, Rachel y una acompañante, no incluida en el texto, separan los brazos con las palmas hacia fuera, gestualidad a la que aludimos en el análisis de la viñeta anterior.

El texto concluye como sigue:

/Rachel.../.../ grandes voces poren/ en una rua saya/ e aque a gente ven/.../
/ foron log’ o forn’ abrir/ en que o moço yazia,/ que a Virgen quis guarir/...
/ O moço logo dale/ sacaron con alegría/ e preguntaron-ll así/ se sse d’algun mal sentia,/ Diss’el : “Non, ca eu cobri/ o que a dona cobria/ que sobelo altar vi/
/con seu Fillo, bel donzel/ Por este miragr’atal/ log a judea cria/ e o menyo sen al/ o batismo recebia/ e o padre que o mal/ fezera per sa folia,/ deron-ll’ enten morte gual/ (vs. 74-104).

Los versos transcritos, aproximadamente una tercera parte del total han sido miniados en las dos últimas viñetas. Aquí se presenta un problema que se repite en otras CSM, la relación entre el número de versos y el número de

³⁷ F. GARNIER, op. cit., t. I, (1984), 212 y 223.

³⁸ Mateo (2, 18), Jeremías (31, 15).



cuadros disponibles planteada más arriba. Por ejemplo, las cantigas 4 y 9 con 175 versos disponen de 6 cuadros, en tanto que las 5, 15 y 25 de aproximadamente igual número de versos se visualizan en 12 cuadros. En la cantiga 4 anotamos una simplificación pues se eluden la conversión de la judía y el bautismo de su hijo, pero también la adición, *inventio* mediante, de algunas formas que complementan el discurso poético.

La quinta viñeta se divide en dos partes –*dispositio*–, a la izquierda del eje de la composición un grupo de hombres inclinan gradualmente sus cuerpos. El ubicado en primer plano inclina su cuerpo con los brazos abiertos dirigidos al niño y a la Virgen, gesto de reconocimiento de la magnitud del milagro³⁹. Estamos en presencia de una sinécdoque en el sentido de que el gesto de uno de los integrantes del grupo, puede ser entendido como el gesto de los restantes asistentes. En un enfoque más genérico, es una sinécdoque aplicada a la gestualidad de un todo a partir de la acción de una parte del mismo.

A la derecha del eje compositivo el niño de pie en actitud pasiva, opuesta a la agitación y al sufrimiento que hubiera padecido sin la intervención milagrosa⁴⁰. Dentro del horno, como convalidando el milagro, la Virgen protectora que libró al pequeño de un suplicio que metafóricamente tiene referencias infernales. Esta situación justifica que el horno se encuentre debajo de un arco con la ornamentación similar a la de los arcos de la iglesia de las dos primeras viñetas. Por último observamos que el tramo opuesto de la arcada está ocupado exclusivamente por las dos mujeres que asisten al suplicio en la cantiga anterior. Entre ambas intercambian miradas, lo que podría significar gesto de sorpresa y quizás de desconcierto ante el milagro acaecido.

Del desarrollo del presente estadiote extraemos la conclusión de que el miniaturista y/o su mentor, mediante una adecuada *inventio* han suplantado la parte dialogal (vs. 92-95) por una adecuada composición cuyo máximo exponente es la Virgen, quien los versos citados es una figura referencial.

En la última viñeta, en la que en buena parte de las CSM los favorecidos por el milagro rinden homenaje delante de un altar con la imagen de María con el Niño, los asistentes al “/...padre, que o mal/ fezera par sa folia/ deron-lle enton morte” (vs. 102-104), encerrándolo en el horno. El texto se refiere tácitamente al horno, que se visualiza en la ilustración.

En lo que concierne a las cartelas, las cuatros primeras son un resumen comprimido del texto, en tanto que las dos últimas cuentan que los actantes son cristianos, dato no mencionado en los versos. La prosificación al pie del folio

³⁹ F. GARNIER, t. I, 114.

⁴⁰ *Ibíd.*, 112.



ilustrado, que se repite en las primeras CSM no se tuvo en cuenta, pues a partir del meduloso estudio de Montoya Martínez debe ser entendida como “añadido, no se deben atribuir,...ni a Alfonso X ni a su entorno”⁴¹.

De nuestro intento de leer la secuencia de imágenes de la cantiga 4 tomando como referencia figuras de la retórica verbal y escrita, surge en primer término que dicha lectura posibilita un ordenamiento de los diversos elementos que confluyen en un relato a través de imágenes inspiradas por un texto, procedimiento que según los casos puede aplicarse, total o parcialmente a una ilustración única. Recordando la cita con la que iniciamos este estudio, que sostiene que la mayor parte del arte europeo –añadimos, también del extraeuropeo– hasta el siglo XVIII representa temas iconográficos basados en textos es evidente que la metodología puede extenderse, con algunas variantes, a temas aislados de la pintura y escultura⁴².

Tanto en el caso de las CSM u otros relatos similares, la adaptación debe considerar que las figuras clásicas de la elocuencia son insuficientes para analizar un relato visual, que por obvias razones, algunas señaladas en párrafos anteriores, requiere la búsqueda de figuras –*inventio*– exclusivas para “affermostar la razón (razonamiento o argumento) e mostrar la en tal manera, que la faga tener por verdadera”⁴³. Entre ellas se encuentran la centralidad y la posición relativa que personajes y objetos ocupan en la composición de la viñeta. Además es necesario considerar el contexto. Por ejemplo, el niño en primer plano de los asistentes a una escuela eclesial no tiene el mismo significado que el hombre que forma parte del grupo que reconoce el milagro, de manera tal que la sinécdoque tradicional deviene sinécdoque gestual surgida del movimiento del cuerpo.

Este ejemplo demuestra la imposibilidad de mantener incommovibles las clasificaciones de las figuras de la elocuencia de la retórica tradicional. Al respecto, el análisis de la relación entre la casa del judío y la iglesia en segundo plano también lo demuestra y es un factor preponderante del empleo de una *inventio*, que independientemente del contenido textual enriquece el relato en imágenes.

La reincidencia de la *inventio* proporciona mayor sostén a la hipótesis de la presencia del mentor, para resolver problemas de composición fuera del

⁴¹ Jesús MONTOYA MARTÍNEZ, “El ‘añadido’ castellano del TJI o las mal llamadas prosificaciomes”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 32-1 (2002), 415-430.

⁴² Varios ejemplos en A. CARRERE y J. SABORIT, op. cit., 165 ss., quienes extienden la retórica visual al campo de la pintura no figurativa, lo que puede dar lugar a discusiones por cierto interesantes.

⁴³ J. MONTOYA MARTÍNEZ. *La norma retórica....*, citando un pasaje de la *General Estoria* 1 (VII-17).



alcance de un miniaturista laico, aunque es posible que dicho artesano tuviera una formación adecuada por pertenecer a la corte del rey Sabio, sin desechar, lo que es probable, que en algunas cantigas el maestro principal⁴⁴, como ocurría en muchos talleres medievales fuera un eclesiástico cosubstanciado con la atmósfera intelectual de la corte. El mentor o el religioso ilustrador, si bien no existían preceptos escritos que reglaran el relato contenido en las viñetas, estaban seguramente impregnados de los postulados retóricos presentes en los importantes escritos patrocinados por el rey Sabio, entre ellos las CSM⁴⁵, de las que “fue además de mecenas, arquitecto activo en el diseño de ellas y el trovador de la Virgen en algunas de las denominadas cantigas de loor, aquellas cuyo numeral es múltiplo de 10”⁴⁶.

⁴⁴ Es norma en los talleres de ilustradores de manuscritos la presencia de un maestro principal encargado del diseño general de la composición y de la pintura de los principales personajes, asistido por colaboradores especializados en las arquitecturas, personajes secundarios, vestuario, etc.

⁴⁵ Sobre la autoría de los libros, J. MONTROYA MARTÍNEZ, *La norma retórica...*, 124 ss.

⁴⁶ Joseph T. SNOW, “Alfonso X como segundo protagonista en sus Cantigas: últimas consideraciones”, en *Studia Hispanica Medievalia* II (III Jornadas de literatura española medieval), Buenos Aires, Universidad Católica, 1992, 35.